



---

## La « voie du retour » ? Le modèle de *l'Âne d'or* dans le parcours du mythe de l'Algérie latine chez Louis Bertrand

Carole Boidin

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/539>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.539

ISSN : 1969-6434

**Éditeur**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2012

Pagination : 17-40

ISBN : 978-2-84310-238-7

ISSN : 0151-1874

**Référence électronique**

Carole Boidin, « La « voie du retour » ? Le modèle de *l'Âne d'or* dans le parcours du mythe de l'Algérie latine chez Louis Bertrand », *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/539> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.539>

---

© Recherches & Travaux

**La « voie du retour » ?  
Le modèle de l'Âne d'or dans le parcours  
du mythe de l'Algérie latine chez  
Louis Bertrand**

**Les mythologies de l'Algérie : un objet d'étude fuyant**

« Je suis contre les mythes<sup>1</sup> ». Cette déclaration de Kateb Yacine, à la fin des années 1980, condamne un dispositif séculaire de représentations de l'identité algérienne. Dans un contexte où l'Algérie fête d'illustres anciens, fondateurs d'une identité territoriale alors mise en tension par différentes forces d'opposition, l'écrivain dénonce un déni de l'Histoire récurrent dans l'histoire des pays du Maghreb, et renvoie dos à dos les discours coloniaux et nationalistes, reposant sur des représentations figurées porteuses d'aliénation. Il désigne comme mythes aussi bien des figures fictionnelles héritées de traditions locales ou européennes que des personnages historiques ayant acquis valeur d'exemple légendaire dans les imaginaires collectifs. Ces figures mythiques peuvent avoir du sens, comme il l'a démontré lui-même dans plusieurs de ses œuvres, à condition cependant de ne pas servir à réifier et scléroser une définition identitaire<sup>2</sup>.

1. Kateb Yacine, « C'est Africain qu'il faut se dire », entretien avec T. Yacine de 1987, dans *Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*, Seuil, 1994, p. 106.

2. Un tel scepticisme global sur les définitions légendaires de l'Algérie est déjà porté dans les années 1960 par plusieurs intellectuels. Citons le poète A. Azeggagh dans *Chacun son métier* (Alger, SNED, 1966) : « Arrêtez de célébrer les massacres / Arrêtez de célébrer des noms / Arrêtez de célébrer des fantômes : / Arrêtez de célébrer des dates / Arrêtez de célébrer l'Histoire / La jeunesse trop jeune à votre goût / Insouciant et consciencieuse / Sait. » (Cité par J. Sénac [dir.] dans *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne, Poésie 1*, n° 14, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1971)

S'opposer aux mythes est ici une position politique, qui n'a de sens qu'au regard d'une définition du mythe semblable à celle proposée par Barthes : une production discursive idéologique, émise par une classe sociale dominante pour maintenir ce pouvoir en lui donnant un fondement intemporel, qui fige ce rapport de forces en l'essentialisant. Nombreux sont les critiques à avoir élargi cette conception aux productions mythologiques des pouvoirs coloniaux ou nationalistes, et à avoir étudié les effets de ces productions sur la littérature<sup>3</sup>.

L'une des caractéristiques de ces mythologies coloniales et nationalistes en Afrique du Nord est de revisiter sans cesse le fond mythologique gréco-romain de manière polarisée. Du côté colonial, une opposition s'est manifestée entre les chantres d'une Afrique latine, voulant faire renaître sur cette terre l'âge d'or de la domination romaine et catholique, et ceux d'une Afrique méditerranéenne, considérée symboliquement comme un ensemble d'îles (tirant parti par exemple du nom de l'Algérie venant de l'arabe *al-jazâ'ir*, « les îles ») rattachées à l'ensemble des îles méditerranéennes par le biais des mythes grecs. Au-delà des figures mythologiques utilisées, une opposition se fait souvent sentir entre la latinité et une « méditerranéité » qui se dit souvent par la référence grecque. Réfutant cette opposition en produisant des « contre-mythes » à la force explosive, les écrivains et penseurs de la décolonisation ont valorisé des figures indigènes susceptibles de remettre en cause ces mythologies (Jugurtha contre l'*imperium* romain, Didon contre Énée, les Lotophages contre Ulysse) tout en suggérant la production d'autres références mythiques<sup>4</sup>.

C'est particulièrement vrai pour l'Algérie, colonie de peuplement, qui a fait l'enjeu de débats virulents sur la pertinence des mythes qui lui ont été associés. Il serait cependant réducteur de restreindre la production littéraire à une application mythopoétique des idéologies qui s'affrontent. Cette application serait plutôt à chercher du côté d'une littérature officielle, commandée par les forces politiques et qui viserait à établir différentes formes d'unité nationale par le biais de mythes qui « reproduisent » sans cesse les mêmes représentations légendaires de l'Algérie. Charles Bonn propose ainsi de distinguer une « production » mythique, propre à la littérature, d'une « reproduction » sans fin des mythes, caractéristique du discours culturel promu par l'idéologie politique : là où les écrivains créeraient sans cesse de nouvelles versions de mythes aux sens complexes et irréductibles à l'idéologie, en

3. Voir notamment pour l'Algérie : J.-Fr. Guilhaume, *Les Mythes fondateurs de l'Algérie française*, L'Harmattan, 1992.

4. J. Déjeux, « De l'éternel méditerranéen à l'éternel Jugurtha. Mythes et contre-mythes », *Studi maghrebini*, XIV, 1982, p. 67-162.

revanche, les idéologues ne feraient qu'alimenter un stock de représentations mythiques qui conservent toujours les mêmes traits, inspirés des moments où le pouvoir qu'ils représentent s'est imposé<sup>5</sup>. Cette proposition permettrait de faire un tri, de l'intérieur des textes, entre littérature et idéologie, de façon indépendante des circonstances de production et de réception de ces textes. La référence mythologique serait ainsi un révélateur de la teneur du texte. En va-t-il ainsi, plus précisément, de la référence à la mythologie gréco-romaine ?

Les choses ne sont pas simples. Les différents textes qui mobilisent des représentations mythiques de l'identité algérienne à partir de figures latines ou grecques, présentent une diversité historique, générique, linguistique et stylistique que l'on ne peut réduire à une opposition entre discours littéraire, d'une part, et discours idéologique, d'autre part. Il est plus prudent, comme le suggère Bonn lui-même, de considérer cette alternative comme deux pôles entre lesquels ces textes peuvent être analysés. L'enquête sur l'utilisation du référent mythologique classique au sujet de l'Algérie suppose donc d'étudier le continuum entre idéologie et littérature, mais aussi de considérer cette référence sur une longue période, avant et après la décolonisation, et dans la diversité linguistique qui caractérise cette identité algérienne.

Par ailleurs, les références mises à profit dans ces constructions mythologiques, au sens donné par Barthes, peuvent être liées à des degrés divers au fonds mythologique gréco-romain. La référence à un nom de dieu ou de héros, qui a donné lieu depuis l'Antiquité à des œuvres aux supports variés, est différente de la référence plus intertextuelle à une œuvre particulière. Ce choix est-il guidé par la situation du texte en termes idéologiques, historiques, linguistiques ?

Ces problèmes de méthode sont révélateurs. Le point commun de toutes ces constructions est le paradoxe dont elles relèvent : pour dire une identité définie en termes spatiaux (sur un territoire géographique), on a recours à une référence qui inscrit cette identité dans la durée. Le recours à l'intemporalité mythologique semble efficace, là où la référence à des figures légendaires de l'histoire locale comme Jugurtha ou Augustin suppose un tour de

5. Ch. Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, 1985, p. 50 et suiv. pour Kateb Yacine, p. 123 et suiv. pour « le discours culturel clos de l'idéologie institutionnalisée ». M. Zakaria, le créateur de l'hymne national algérien, peut fournir un exemple frappant de cette seconde tendance, dans son *Iliade algérienne* (*Ilyâdat al-jazâ'ir*) où il évoque en catalogue tous les hauts faits de l'histoire de l'Algérie et ses figures légendaires. (*L'Iliade algérienne, composée spécialement à l'occasion du 6<sup>e</sup> Séminaire pour la connaissance de la pensée islamique* [*El-Djazair*, 24 juillet au 10 août 1972] par M. Zakaria, poète de la lutte révolutionnaire politique et de la lutte révolutionnaire armée, traduction en langue française de T. Bouchouchi, suppl. gratuit d'*El-Açala* n° 11). Nous revenons sur ce poème dans la dernière partie de cet article.

force, consistant à unifier dans un même destin les civilisations qui se sont succédé sur ce territoire à la délimitation très variable.

Il n'est donc pas étonnant que ces références reviennent de façon régulière. Nous aimerions, dans la suite de cet article, étudier le cas un peu particulier des *Métamorphoses* (ou *L'Âne d'or*) attribuées à Apulée. Cette œuvre fait l'objet de toutes les attentions en ce qui concerne l'identité algérienne, pour deux raisons au moins. D'une part, Apulée est originaire de Kabylie, et, selon ses propres dires, il maîtrisait plusieurs des langues parlées sur ces territoires, tout en étant un citoyen romain accompli. Pour ces raisons, il a servi de référence dans des discours identitaires allant de l'assimilation de l'Algérie française à l'unification nationale après l'indépendance. D'autre part, l'œuvre présente une série de récits inspirés de la mythologie gréco-romaine, selon une gamme très large de modalités, dans le cadre d'une narration à la première personne, dans laquelle un personnage nommé Lucius raconte ses aventures, d'abord volontaires, à la recherche de la magie, puis involontaires, car il se voit transformer en âne. Finalement, il cherche le secours de la déesse Isis, et cette conversion spirituelle lui assure le retour à l'humanité. Ce modèle antique, mais non classique, de rapport aux mythes et le regard halluciné de Lucius ont de longue date été associés à un « génie africain » de la fiction<sup>6</sup>, ce qui a, comme nous le verrons, entraîné les écrivains de l'Algérie à se confronter à cet ancêtre prestigieux, bien que sulfureux.

### *Le mythe de l'Algérie latine : quels modèles textuels ?*

Dans un article portant sur les mythes convoqués dans la littérature coloniale relative à l'Algérie, Jean Déjeux étudie les écrits de Louis Bertrand comme le produit littéraire de « l'exaltation d'une idée-force exprimée à partir de l'idéologie impérialiste<sup>7</sup> ». Cette idée « mythique » est celle de l'identité latine de l'Afrique du Nord, qui, autant qu'elle a ébloui les artistes découvrant l'Algérie au XIX<sup>e</sup> siècle, légitime surtout la présence française en Algérie pour réinstaurer cette identité et relancer l'intégration morale de l'Algérie à la civilisation occidentale. Cette idée circule entre les domaines politiques, artistiques et scientifiques<sup>8</sup>.

6. Voir par exemple le jugement de P.-D. Huet : « Son style est d'un sophiste, plein d'affectation et de figures violentes, dur, barbare, digne d'un Africain » (*Lettre-traité sur l'origine des romans*, suivie de *La lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, éd. critique de F. Gégou, Nizet, 1971, p. 108-109).

7. J. Déjeux, « De l'éternel méditerranéen à l'éternel Jugurtha. Mythes et contre-mythes », art. cité, p. 69.

8. « À travers toute une littérature, dont Bertrand et Randau ne sont que les exemples les plus cités, se profile l'aboutissement de cette double opération historique et romanesque : déclarer l'Algérie "patrie" de la "nation" européenne constituée sur son sol même. Les Néo-Africains

Pour défendre ce postulat, Louis Bertrand accompagne avec enthousiasme la promotion politique des sciences archéologiques en Algérie et exhume lui-même, dans divers écrits, les preuves de cette identité latine ayant survécu aux siècles d'occupation arabe. Considérant qu'il est de son devoir d'enseignant au lycée d'Alger d'exhorter ses élèves à étudier cette histoire latine de l'Algérie<sup>9</sup>, il publie quelques ouvrages de vulgarisation comme des itinéraires de voyages archéologiques ou une biographie romancée d'Augustin. Cette démarche veut faire ressentir aux Français l'idée du génie latin de l'Afrique du Nord qu'il a lui-même perçue comme une révélation : « je l'ai vue enfin se préciser, s'épurer, s'ennoblir et grandir jusqu'au ciel en suivant les traces d'Augustin ».

Le projet littéraire de Louis Bertrand se définit ainsi en rapport avec l'Histoire. Il est du devoir des écrivains de manifester l'absence de rupture dans l'histoire de l'Afrique du Nord et de promouvoir la connaissance de cette histoire, en rappelant le souvenir de personnages qui ont pratiqué de façon constante un échange intellectuel entre Orient et Occident comme Apulée ou Augustin. Sa biographie d'Augustin doit contribuer à construire un panthéon savant de l'Afrique latine : « nous devons donc souhaiter que l'Afrique redevenue le grand jardin intellectuel où l'Orient et l'Occident sèment les germes de leurs religions et de leurs sciences<sup>10</sup> ».

Cette démarche historique n'est que le pendant savant de son œuvre romanesque. Dans celle-ci, Louis Bertrand s'attache à représenter la vie des colons européens, de façon tantôt dramatique, tantôt amusée, afin de défendre la vitalité apportée en Algérie par ces populations venues de tout le pourtour méditerranéen et pleines de passion<sup>11</sup>. Il revient à la France de réguler cette passion pour la mettre au service d'un projet civilisateur auquel l'appellent les grandes figures du passé latin de l'Afrique.

---

étaient donc devenus les Algériens» (*L'Algérie des anthropologues*, textes choisis, réunis et présentés par Ph. Lucas et J.-Cl. Vatin, Maspero, 1982, p. 39-40). Voir aussi R. Belamri, *L'œuvre de Louis Bertrand, miroir de l'idéologie colonialiste*, Alger, Office des publications universitaires, 1980 et D.-H. Pageaux, « Le mirage latin de Louis Bertrand », dans D.-H. Pageaux et J. Déjeux (dir.), *Espagne et Algérie au XX<sup>e</sup> siècle, contacts culturels et création littéraire*, L'Harmattan, 1985.

9. J. Déjeux cite un ancien élève de L. Bertrand, selon lequel ce dernier donnait régulièrement ses cours *in situ*, parmi les vestiges romains (« De l'éternel méditerranéen à l'éternel Jugurtha. Mythes et contre-mythes », art. cité, p. 75). L. Bertrand accompagne les travaux d'une série d'historiens qui soutiennent cette idéologie comme G. Boissière (*L'Algérie romaine*, 1883), G. Boissier (*L'Afrique romaine*, 1901), S. Gsell (*L'Algérie dans l'Antiquité*, 1903), Dom H. Leclercq (*L'Afrique chrétienne*, 1904).

10. L. Bertrand, *Africa*, Albin Michel, 1933, p. XVI et XX pour cette citation et la précédente (rééd. de : *Le Cycle africain : le jardin de la mort*, 1904 et nouv. éd., avec 21 bois dessinés et gravés par Cl. Serveau, Société d'éditions littéraires et artistiques, Ollendorff, 1921).

11. Sur ces romans et leur idéologie, on pourra consulter A. Calmes, « Le grand roman colono-centriste », dans *Le Roman colonial en Algérie avant 1914*, L'Harmattan, 1984.

Romans et ouvrages d'histoire s'associent donc dans un même projet et se contaminent mutuellement, offrant des formes littéraires singulières. La biographie d'Augustin s'élabore ainsi dans le cadre romanesque d'une visite personnelle des sites chrétiens d'Algérie. Ce parcours superpose le réel vu et vécu par l'auteur et des descriptions de l'Algérie antique recueillies dans sa fréquentation assidue des auteurs classiques : l'Algérie latine est toujours visible à son époque. Ces textes anciens font l'objet d'allusions directes et indirectes dans l'ensemble des œuvres de Louis Bertrand et fournissent à l'impérialisme colonial des cadres de représentation pour l'Algérie ancienne et moderne, des « pré-textes », pour reprendre l'analyse de Simon Gikandi<sup>12</sup>.

La démarche de Louis Bertrand doit toutefois être située dans son contexte. Elle est différente du regard des romantiques, qui cherchaient désespérément à retrouver sur les terres orientales les paysages décrits dans les textes classiques, à découvrir une altérité totale par rapport à leur expérience contemporaine. Recherchant le dépaysement, ces auteurs construisaient des représentations de l'Orient à l'aide d'une intertextualité orientalisante : c'étaient les paysages bibliques ou ceux des *Mille et Une Nuits* qui étaient valorisés, l'Algérie n'offrant dès lors qu'un « mythe oriental » que Louis Bertrand dénonce dans un ouvrage du même nom en 1910. Pour lui, la promotion de l'identité latine de l'Algérie permet au contraire de penser une sorte de raccourci temporel : « je crois avoir introduit dans la littérature romanesque l'idée d'une Afrique latine toute contemporaine, que personne, auparavant, ne daignait voir<sup>13</sup> ». La description de l'Algérie contemporaine doit attester son identité latine auprès des lecteurs, par une proximité qui s'oppose à la distance dans l'espace et dans le temps qui sépare l'Algérie de la France dans les représentations romantiques. Dans cette construction, Louis Bertrand fait appel à la sensibilité du lecteur par une écriture réaliste, parfois dysphorique. Mais il met également en place une importante réflexion sur les modèles littéraires dont il dispose.

Le temps n'est plus, en effet, à l'enthousiasme des premiers temps de la colonisation, où « le clinquant des mœurs arabes superficiellement connues » pouvait suffire à alimenter la littérature, alors que les soldats coloniaux, porteurs d'un nouvel empire, pouvaient se sentir immédiatement héritiers de l'*imperium* romain et susciter une littérature proche du modèle de l'épopée<sup>14</sup>.

12. Dans son étude de l'intertextualité à l'œuvre dans la construction des « mythologies coloniales », il montre que l'impérialisme britannique trouve sa légitimation littéraire dans des textes qui reprennent des constructions mythologiques classiques et donnent par là à cet impérialisme une valeur intemporelle (S. Gikandi, *Maps of Englishness : Writing identity in the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press, 1996. L'expression « *pre-texts of Empire* » se trouve p. 102).

13. *Les Villes d'or*, préface de 1920, 15<sup>e</sup> édition, Fayard, 1927, p. 6.

14. *Africa*, ouvr. cité, p. XIV et p. 174-175 pour les réflexions sur l'épopée de la conquête.

Louis Bertrand affirme qu'une transformation du regard est nécessaire : les personnages de pionniers qu'il choisit de dépeindre figurent au présent « le Méditerranéen du peuple<sup>15</sup> », héritier parfois brutal des héros massifs de l'épopée homérique, et qu'il convient de célébrer dans un style nouveau, combinant diverses traditions.

D'une part, il s'agit de provoquer chez son lecteur un choc salutaire. La fréquentation des populations algériennes, sur le long terme, apporte une « perpétuelle et salutaire leçon de psychologie pour le civilisé utopique », et sur ce principe, il veut étudier la façon dont « les caractères s'affirment avec une vigueur souvent extrême sous l'action d'un climat prodigieusement instable et violent<sup>16</sup> ». Ce principe l'amène à construire des romans réalistes, parfois crus, dans un style relevant parfois de l'écriture picaresque, propre à mettre en relief la verdeur du personnage du colon, qui « peut être à l'occasion un héros<sup>17</sup> ». Il se rapproche en particulier de son modèle littéraire qu'est Flaubert.

Mais d'autre part, ce modèle flaubertien l'engage dans un autre type d'intertextualité. C'est en effet chez lui que Louis Bertrand va trouver une façon de décrire l'Afrique dans une relation singulière avec les textes antiques. Dans des ouvrages qu'il consacre au style de Flaubert, Bertrand a abondamment décrit cette technique. Découvrant les impressions de voyage de Flaubert présentées dans les *Œuvres complètes* de l'auteur éditées par Conard en 1910, il trouve chez Flaubert une façon radicalement moderne de décrire l'Orient et l'Afrique.

Selon lui, s'il est vrai que, comme les romantiques, Flaubert a le goût de la démesure orientale<sup>18</sup>, et que comme eux, « sous cette Afrique moderne, il sut découvrir l'Afrique ancienne, dans sa réalité concrète et toujours vivante », en revanche il ne se laisse pas piéger par ce constat et ne présente pas l'Afrique

15. Préface de *Pépète le bien-aimé*, Ollendorff, 1904.

16. *Les Villes d'or*, ouvr. cité, p. 9-10.

17. *Les Pays méditerranéens et la guerre*, La Renaissance du livre, 1918, p. 19. Dans la préface de *Pépète le bien-aimé*, il explique ainsi son recours à un réalisme parfois cru : « l'ordure m'arrête quelquefois, quand elle est éclatante, insolente de cynisme, quand elle fait une belle tache au soleil, ou pour des raisons plus subtiles : parce qu'elle symbolise pour moi un état de barbarie, où se complaisent les neuf dixièmes de l'actuelle humanité, et que j'éprouve une sorte de joie intellectuelle à mettre dans cette ordure le nez du civilisé utopique et dégénéré, qui ne veut rien connaître du reste du monde » (ouvr. cité, n. p.).

18. « Gustave Flaubert, ses voyages en Afrique et en Orient », *Revue hebdomadaire*, 25 février 1911, p. 465-494 : « Il ne faut pas oublier que Flaubert garda toute sa vie un vieux fond de romantisme. Il aimera donc tout d'abord ce que l'Afrique a d'énorme et de monstrueux sa flore et sa faune exubérantes, son grouillement humain, si voisin de l'animalité, ce qu'il y a de baroque et de bizarrement contrasté dans ses mœurs comme dans ses costumes, mais par-dessus tout la frénésie de sa couleur et le flamboiement de sa lumière. » (p. 472-473 pour cette citation et la suivante dans le corps de l'article)



actuelle comme un vestige exotique du passé, dont il faudrait contempler les ruines et les paysages. Bien au contraire, si son regard retrouve dans le présent des souvenirs littéraires classiques, c'est qu'il comprend que l'Afrique du Nord est familière et qu'elle présente toujours une population qui a le même tempérament depuis l'Antiquité, même si le décor a pu changer sous l'effet des invasions successives qu'elle a subies. La référence à l'Antiquité n'aurait donc pour but que de manifester l'identité éternelle de l'Afrique et la psychologie d'une « race » qui pourrait renouer avec la civilisation latine dont la France est l'héritière. Il soutient que cette représentation mythique d'un « éternel présent » de l'Afrique, perçu au moyen de la sensibilité de l'auteur, affecte l'ensemble de son œuvre.

Cette interprétation de la démarche de Flaubert reflète la relation de Bertrand aux textes antiques, qu'il met à l'œuvre notamment dans son *Jardin de la mort* (1904). Il choisit d'y décrire certaines villes romaines d'Algérie délaissées par les romantiques mais qui sont, selon lui, plus intéressantes que celles que les touristes connaissent bien, parce que leur population simple et bigarrée perpétue le souvenir des habitants de l'Afrique romaine. Alors que Carthage, par exemple, est désormais une pièce morte de musée que seul l'art de Flaubert fut capable de faire revivre, d'autres sites moins connus provoquent chez le narrateur des visions enthousiastes :

Ces ruelles étroites, aux murs enduits de chaux, c'est le décor même des comédies de Plaute et de Térence. Voici la taverne odorante et graisseuse, avec ses guirlandes de roses et de jasmin, l'*uncta popina* des satires d'Horace et de Juvénal. Voici la boutique du barbier où l'on vient écouter les nouvelles, ou les histoires merveilleuses des conteurs de carrefours. Voici, dans les scènes de la rue, toute la bouffonnerie des mimes et des atellanes, le comique ingénu des anciens en sa simplicité enfantine : gifles, coups de pied et coups de trique, gestes obscènes, propos crapuleux, drôles qu'on rosse, vieillards qu'on berne, parasites battus et contents ! Les accessoires et les comparses y sont toujours : le bâton d'abord, l'esclave, le portefaix, la courtisane – et l'âne ! le petit âne rusé et lascif qui remplit de ses tours les *Métamorphoses* d'Apulée, après avoir amusé les vieux conteurs d'Ionie [...]<sup>19</sup>

Dans ce passage très euphorique, le narrateur semble sûr de pouvoir faire sentir facilement au lecteur la latinité de l'Algérie, comme le montrent l'usage du présent et la multiplication des démonstratifs et présentatifs. Il évite également les clichés des paysages orientaux composés par les romantiques et qu'il abhorre. Ainsi donc, par son regard sur le réel présent, le narrateur peut retrouver la sensibilité des Africains antiques, plus que les seuls paysages décrits dans les textes. Ce dispositif est une version singulière de l'« *imperial eye* » utilisé dans les récits de voyage relevant de la littérature coloniale, selon

19. Voir la réédition de ce texte dans *Africa*, ouvr. cité, p. 175-176.

Marie-Louise Pratt, qui montre combien ce genre de littérature est informée par des modèles classiques<sup>20</sup>.

Cependant, cette facilité est assez vite mise en cause dans l'ouvrage. En effet, la contemplation d'autres sites est plus décevante et ne laisse rien retrouver du passé latin. Ce constat amène le narrateur à méditer sur la décadence causée selon lui par l'islam, et à préciser les efforts que la France doit fournir pour qu'elle puisse imposer le bien-fondé de sa présence. Les littérateurs ont un grand rôle à jouer dans cet effort, qui passe par la méditation sur les textes anciens. Bertrand revient alors à Apulée, qu'il valorise de préférence aux auteurs comiques ou satiriques évoqués dans la citation précédente :

Il est quelqu'un pourtant, dont les livres peuvent servir de vivants commentaires à toute cette archéologie glacée : c'est Apulée, le romancier de l'*Âne d'or*, l'auteur des *Florides*, de l'*Hermagoras* et d'une infinité de compilations. [...] Apulée nous laisse entrevoir ce que pensait, comment agissait un Africain latinisé de ce temps-là.

Il évoque alors rapidement la vie et le tempérament de cet auteur, conformément à son projet de valoriser la biographie des grands Africains latins. Là encore, imaginer le point de vue de l'Africain latin suppose de choquer le lecteur français, ce qui doit être le but de la littérature sur l'Algérie :

Africain, il l'a été plus que personne. D'abord par l'ardeur de son imagination, par son amour du clinquant et de tout ce qui reluit, par son mauvais goût, par la frénésie de ses sensations, par la tranquille impudeur de son obscénité. Il reproduit tous les contrastes violents de sa patrie. Comme elle, il est l'antithèse vivante : épris d'occultisme et de rhétorique, luxurieux et dévot, réaliste, impressionniste, idéaliste et classique tout ensemble, opulent et sordide, plein d'or, de pierreries, d'oripeaux éclatants et d'immondices, il rappelle ces rues bariolées et fétides des casbahs algériennes, qui sentent à la fois l'urine et l'encens [...] <sup>21</sup>

Cette description fait référence à un célèbre commentaire de Flaubert sur les *Métamorphoses* :

Ce livre est un chef-d'œuvre. Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements ; la nature pour elle-même, le paysage, le côté purement pittoresque des choses sont traités là à la moderne et avec un souffle antique et chrétien tout ensemble qui passe au milieu. Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes bien loin encore de ça nous autres comme faisantage moral – ce qui me fait croire que la littérature française est encore jeune<sup>22</sup>.

Suivant le modèle de Flaubert, Louis Bertrand dénonce ainsi le conformisme moral des auteurs métropolitains, incapables de produire une littérature qui soit à la hauteur du défi qui se pose à la France. La référence à

20. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Londres - New York, Routledge, 1992.

21. *Africa*, ouvr. cité, p. 306 et 307 pour cette citation et la précédente.

22. Lettre à Louise Colet, 27-28 juin 1852, dans *Correspondance*, II, 1851-1858, éd. de J. Bruneau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 119.

Apulée, à la fois classique et sulfureuse, peut lui permettre de décrire adéquatement la torpeur dont l'Algérie doit être réveillée pour renouer avec son passé latin. Apulée fournit en effet « l'incarnation littéraire la plus complète de la décadence latine [...] Mais [sa prose] n'en a pas été submergée. Il a su donner une forme à cette débordante matière, il a inauguré une manière d'écrire véritablement africaine ».

Apulée fournit ainsi la formule d'une transposition littéraire du mythe de l'Afrique latine, puisqu'il a su donner forme à la sensibilité sauvage de l'Afrique, et fournir ainsi un modèle stylistique à suivre, comme Flaubert avait bien su le percevoir.

Par ailleurs, en évoquant ainsi Apulée il peut également clarifier un autre point. Face à la décadence causée par des siècles d'occupation musulmane, la France doit rendre l'Algérie à la religion catholique, donc la faire redevenir latine plutôt que romaine. Apulée n'est pas un auteur chrétien, au contraire d'Augustin, mais son ouvrage permet de penser la conversion que la France doit mettre en place. *Les Métamorphoses* peuvent donc fournir un modèle narratif pour figurer cette conversion, en plus d'un exemple du style de l'auteur. En effet, cette œuvre se termine par la conversion de Lucius à la religion isiaque, une religion éclectique qui se manifeste par une procession riche en symboles, où Bertrand voit l'annonce de la christianisation des esprits en Afrique :

à l'aube des siècles barbares, il y a embarqué, comme sur une arche de salut, tout l'héritage de la civilisation antique. Il y a entassé pêle-mêle le meilleur et le pire. En regard des corruptions de la décadence, il a placé les vertus religieuses et morales qui annonçaient la rénovation prochaine... Tout ne sombrera pas au cours du voyage. Son âne symbolique atterrira sur nos plages, et, aux jours de Noël ou de Pâques, il fera son entrée dans nos cathédrales, acclamé par la joie populaire, salué par les sons de l'orgue et par les cantiques de la foi nouvelle [...] <sup>23</sup>

Bertrand prend au sérieux cette conversion, et implique que c'est Apulée lui-même, l'Africain, qui a ressenti l'appel de la religion chrétienne.

L'utilisation de l'intertexte des *Métamorphoses* correspond ainsi au projet littéraire, politique et moral de Bertrand. Bien plus, nous pouvons faire l'hypothèse qu'il lui fournit un type de merveilleux littéraire capable de supplanter la fantaisie orientale dont sont friands les écrivains romantiques que décrit Bertrand, et qui s'est imposée notamment par le modèle des *Mille et Une Nuits*. Cette hypothèse nous semble confirmée par une autre œuvre de Louis Bertrand, intitulée *Nuits d'Alger*, publiée en 1919 et illustrée par des lithographies orientalistes d'André Suréda <sup>24</sup>.

23. *Africa*, ouvr. cité, p. 310-311 et 313 pour cette citation et la précédente.

24. La même année, une version du texte sans illustration est publiée par le même éditeur dans le cadre d'une collection intitulée « Les Nuits » dont le principe semble être de laisser

## Le regard de Lucius au service du mythe colonial : les *Nuits d'Alger* de Louis Bertrand

Le titre et les illustrations de cet ouvrage laissent augurer une description romantique d'Alger, remplie de couleur locale aux accents des *Mille et Une Nuits*<sup>25</sup>. Pourtant, l'ouvrage commence par une citation de Baudelaire (« Voici le soir charmant, ami du criminel ! »), qui laisse place à une déclaration d'allégeance à la splendeur du *Salammbo* de Flaubert. Louis Bertrand semble ainsi s'orienter vers une description plus moderne des nuits d'Alger.

De fait, c'est avant tout son propre itinéraire d'artiste qu'il raconte, en confrontant l'enthousiasme qu'il avait ressenti lors de sa première visite de la ville, à la mélancolie qui s'est ensuite emparée de lui. Pour raconter cet itinéraire, Bertrand reprend le dispositif narratif des mémoires à la première personne que l'on trouvait déjà dans les *Métamorphoses*, mais il va plus loin dans cette référence.

### *Le pastiche des Métamorphoses pour dire l'expérience coloniale*

Il commence en effet par évoquer sa jeunesse désœuvrée dans l'ambiance mortifère de la France, avant le sursaut d'énergie que lui a fourni son arrivée à Alger. Il suit ainsi le récit des *Métamorphoses*, en commençant par un départ en voyage, et se place au croisement des deux genres littéraires prisés par Bertrand, que l'on peut retrouver dans son modèle antique : la biographie et le récit de voyage.

Dans sa jeunesse, l'esprit « tiraillé par de harcelantes réminiscences littéraires », l'écrivain pensait retrouver à Alger la trace des palais de Carthage dépeints par Flaubert. Quelques années plus tôt, Bertrand avait défendu *Salammbo* comme le produit des voyages de Flaubert en Orient tout autant que de ses lectures des auteurs latins. La force de ce roman était, selon lui, d'échapper à l'artifice des reconstitutions romanesques des romantiques, et de présenter dans une époque ancienne le génie africain intemporel, grâce à sa posture moderne, capable de percevoir l'éternel dans le transitoire<sup>26</sup>. Cette

---

des auteurs renommés décrire les nuits d'un pays qu'ils connaissent bien. Nous n'avons pas trouvé de présentation de cette collection et la comparaison avec les autres ouvrages qui en relèvent excède la portée de cet article.

25. Suréda est considéré comme un orientaliste réaliste, et il illustrera plusieurs ouvrages littéraires consacrés à l'Afrique du Nord. Dans cet ouvrage, les dessins sont plutôt facétieux.

26. « On saisit tout de suite la différence qu'il y a entre cette méthode et la tournure d'esprit des écrivains romantiques, prédécesseurs de Flaubert. Pour ceux-ci, en effet, l'histoire, bien loin d'être toujours vivante, était une chose morte et qui, même, ne les intéressait que parce qu'elle était morte, parce qu'elle offrait des personnages, des costumes, des spectacles, un art qu'on ne

perception passait, selon lui, par une forme de lyrisme propre à Flaubert, qui manifestait l'émotion causée par une telle reconnaissance. Aussi la description de Carthage, dans *Salammbô*, avait-elle pour Bertrand un effet singulier :

Après cela, peu nous importe que ce soit une description de la Carthage antique. Elle peut s'appliquer aussi bien à la Tunis, qu'à l'Alger modernes. Elle n'est pas plus contemporaine d'Hamilcar que de Flaubert lui-même. Toute pénétrée qu'elle est d'émotion lyrique, elle plane au-dessus des lieux et des temps. Elle a traduit hier, elle traduira demain la splendeur de l'aube se levant sur une grande ville orientale et méditerranéenne<sup>27</sup>.

Dans les *Nuits d'Alger*, Bertrand rappelle, non sans ironie, comment, fasciné par ce modèle, il espérait ressentir cette même émotion et y trouver la source d'un lyrisme capable de nourrir sa production littéraire :

Ces images vivaient, pour moi, d'une vie hallucinante, tant la concordance me semblait exacte entre le présent et ce lointain passé. Cela sortait de ma mémoire et de la littérature, pour se situer dans le réel et l'immédiat. Je devenais le contemporain de ces fantômes. J'en étais émerveillé et transporté. Et je me rappelle que, ce soir-là, je rentrai chez moi en proie à une véritable ivresse lyrique, la pensée titubante de poésie et affolée de mirages, au point que j'écrivis à un ami poète je ne sais combien de pages divagantes, pleines de candeur et de littérature. Je ne me sentais pas de joie, à l'idée que, désormais, j'allais vivre dans un pays où de telles évocations seraient, pour ainsi dire, à mon commandement, où je les rencontrerais à tous les détours du chemin. Ce serait l'état lyrique perpétuel [...] <sup>28</sup>

Cette expérience, où Bertrand retrouve le type de « mirage » que Flaubert pense « ressusciter » dans *Salammbô*<sup>29</sup>, est décrite de façon ironique, en se concluant par un pastiche du regard que Lucius porte sur le monde dans les *Métamorphoses*. En effet, dans cet ouvrage<sup>30</sup>, le personnage principal est avant tout caractérisé par sa curiosité pour la magie. Il voyage pour affaires, mais ce qui l'attire surtout en Thessalie, c'est que c'est une terre légendaire, le pays des

---

reverrait plus. Ils l'abordaient avec un sentiment de *curiosité*, qui primait tout le reste : c'était le rare, le singulier, l'anecdotique, l'extravagant même qui les passionnait. Au contraire, Flaubert professait un superbe mépris pour tout détail qui n'avait d'autre valeur que de curiosité. Et même la curiosité était en quelque sorte supprimée chez lui, puisque dans imagination évocatrice voyait tout dans un éternel présent, comme une chose familière à ses yeux. » (*Gustave Flaubert, avec des fragments inédits*, Mercure de France, 1912, chap. « Salammbô », p. 151)

27. *Ibid.*, p. 159.

28. *Nuits d'Alger*, avec des lithographies de Suréda, Flammarion, 1919, p. 9.

29. « J'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne. » (Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, dans *Correspondance*, ouvr. cité, t. III, p. 276)

30. La version grecque de l'histoire de l'âne, attribuée à Lucien, présente des caractéristiques similaires, mais renferme nettement moins de récits enchâssés et s'achève de façon différente. Sur ces variantes, voir G. Anderson, *Eros Sophistes, Ancient Novelists at Play*, Chicago, Scholars Press, coll. « American Classical Studies », n° 9, 1982.

sorcières. Arrivé dans la ville d'Hypata, il s'exalte à l'idée de pouvoir assister à volonté à des prodiges :

Émergeant à la fois du sommeil et de mon lit, toujours curieux et excessivement avide de connaître des choses rares et étonnantes, je remuais l'idée que je me trouvais au beau milieu de la Thessalie, pays que le monde entier s'accorde à célébrer pour les incantations magiques dont il est le berceau [...] aussi, j'examinais chaque chose avec attention. Et dans toute la ville, pas une chose ne me tombait sous les yeux, sans que je ne remette en doute ce qu'elle était en réalité ; absolument tout me paraissait avoir été métamorphosé par quelque formule magique<sup>31</sup>.

La Thessalie est la terre des sorcières selon les conventions de la littérature et de la mythologie gréco-romaine et Lucius croit y retrouver tout ce qu'il a entendu dire sur ce sujet. Dans le dispositif des *Métamorphoses*, cette exaltation attire l'attention du lecteur sur la naïveté de Lucius, qui croit trop facilement aux histoires de sorcières, mais surtout sur le caractère fabriqué, « à la grecque », des histoires qu'il va entendre<sup>32</sup>.

Louis Bertrand transpose ici ce dispositif pour faire de l'Algérie une terre mythique de la latinité : il se réjouit de pouvoir y nourrir sa sensibilité lyrique (comme l'avait fait son illustre modèle, Flaubert). La même ivresse est attribuée aux deux personnages, avec une même ironie de la part du narrateur rétrospectif<sup>33</sup>. Comme Lucius, le héros de Bertrand saisit les moindres détails du décor pour tout autre chose que le simple plaisir de contempler un paysage. Il ne croit pas à ce qu'il voit, car il imagine que cette réalité en cache une autre, c'est le fantôme d'une autre vérité. Pour Lucius, le décor est le résultat d'une métamorphose ou d'une opération magique et il croit percevoir les fantômes de gens métamorphosés sous les pierres<sup>34</sup>. Il perçoit le monde qui

31. Apulée, *Métamorphoses*, II, 1 : « *somno simul emersus et lectulo, anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt, reputansque me media Thessaliae loca tenere, qua artis magicae nativa cantamina totius orbis consono ore celebrentur [...] curiose singula considerabam. Nec fuit in illa ciuitate quod aspiciens id esse crederem, quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigiem translata* » (éd. de D. S. Robertson, 3 vol., Les Belles Lettres, 1<sup>re</sup> édition 1940 ; notre traduction).

32. Les récits insérés sont composés à partir de canevas mythologiques ou littéraires gréco-romains, en fonction d'un imaginaire de la Grèce des plaisirs propres à la culture romaine. Voir Fl. Dupont et E. Valette (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 2005.

33. « Ainsi frappé, ou plutôt rendu muet par ce désir qui me tourmentait, et bien que mon envie ne trouvât pas un commencement ni la moindre trace de ce que je souhaitais tellement, je n'en passais pas moins tout en revue, de porte en porte, semblable à un individu ivre [...] » (« *Sic attonitus, immo vero cruciabili desiderio stupidus, nullo quidem initio vel omnino vestigio cupidinis meae reperto cuncta circumibam tamen. Dum in luxum nepotalem similis ostiatim singula perrero [...]* ») (Apulée, *Métamorphoses*, ouvr. cité, II, 2).

34. « les pierres contre lesquelles je butais me semblaient être la trace d'êtres humains pétrifiés, les oiseaux que j'entendais, celle d'humains emplumés » (« *ut et lapidem quod offenderem de homine duratos et aves quos audirem indidem plumatas* ») (*ibid.*, II, 1).

l'entoure comme s'il était perpétuellement sur le point de se transformer, et les objets sont même sur le point de parler. Le regard de Lucius sature donc l'espace décrit de traces de métamorphoses qui sont autant de récits mythologiques possibles. Dans la suite des *Métamorphoses*, toutes ses rencontres sont des avatars amusants de figures mythologiques bien connues, « à la grecque<sup>35</sup> ».

Le pastiche n'est pas parodie : Louis Bertrand découvre avec enthousiasme le pouvoir de révélation que possède son regard et sa sensibilité d'artiste, qui l'apparente au Lucius des *Métamorphoses*, pour sa plus grande joie. Son émotion transpose le « délire » de Lucius dans le domaine de la composition littéraire : il retrouve à Alger une inspiration lyrique qu'il croyait définitivement hors de portée dans la turpitude de la métropole.

Le narrateur des *Nuits d'Alger* se plonge ensuite dans les ruelles de la Casbah, dont les noms mythologiques ou historiques condensent toute l'identité imaginaire de l'Algérie dans la conscience collective des Français :

C'est l'Afrique du « Tour de Monde » et des livres d'images – oasis, caravanes, chameaux et chameliers, explorateurs et tueurs de lion. Là-bas, rue des Lotophages, me voici en pleine Antiquité homérique... Les Syrtes de Libye fument derrière la ligne des sables. Ulysse et ses compagnons débarquent sur l'inhospitalière côte africaine... Rue Hannibal ! On songe à Carthage, on voit Salammbô qui danse, sur sa terrasse, au clair de lune, devant le golfe endormi... Rue Micipsa, rue Jugurtha, rue Caton, rue Salluste : histoire numide et romaine ! Sophonisbe réfugiée dans le harem, à la pointe du rocher de Cirta, boit la coupe de poison envoyée par son amant. Le conquérant latin, le sénateur ou le proconsul se prélassent, à l'heure de la sieste, dans le xyste ou sur le belvédère de sa villa... Rue des Abdéramas, rue des Mugrebins, rue Barberousse ! Voici le flot de l'islam envahisseur, l'Afrique des Croisades, des corsaires, des esclaves et aussi celle des Mille et une nuits. Et maintenant, dans ce couloir obscur, aux demi-ténèbres douteuses, sous l'enchevêtrement des rondins de thuya qui soutiennent les étages en surplomb, c'est la rue Médée ou, plus sinistre encore, la rue du Diable, – l'Afrique des sorcières et des djinns, des vendeuses de philtres, des incantations et des maléfices<sup>36</sup>.

Le spectacle de l'Algérie et de ses mystères reprend de manière cumulative des poncifs de l'imaginaire colonial (outre le roman de Jules Verne, *Le Tour du monde* peut aussi faire référence au nom d'une revue de voyages). La

35. Ainsi, pour décrire le caractère inouï de son aventure avec la riche matrone avec qui il s'unit bien qu'étant un âne, le narrateur la compare avec Pasiphaé (*Métamorphoses*, X, 22) ; auparavant, le narrateur se disait épuisé par ses mésaventures en se comparant à Hercule au terme de ses travaux : « *pugna trium latronum in vicem Geryoneae caedis fatigatum* » (*ibid.*, II, 32 et III, 19). Il en va de même pour une narratrice secondaire, Charitè, qui compare son couple à des couples mythiques, comme Artis et Vénus, ou Protésilas et Laodamie (*ibid.*, IV, 26).

36. *Nuits d'Alger*, ouvr. cité, p. 35-36 pour cette citation et la suivante.



description est ici saturée de références mythologiques et historiques, qui rappellent le dispositif des *Métamorphoses*. Cette accumulation n'est pas sans ironie, car elle ne repose que sur le choix colonial du nom de ces rues ; le narrateur remercie d'ailleurs le « rond-de-cuir désœuvré et romantique » qui fut à l'origine de ce choix. Par cette remarque, Louis Bertrand rappelle combien cette vision mythique de l'Algérie est largement construite par l'idéologie coloniale. Pourtant, assez vite, cet enthousiasme laisse place à la désillusion. Alger n'est pas la terre des délices, mais elle offre bien plutôt une réalité contrastée : l'énergie solaire des journées donne à l'homme les forces nécessaires pour qu'il puisse faire l'expérience de la nuit où il accède, dans les rues de la ville, à des sensations ambiguës, parfois repoussantes, mais plus fécondes d'un point de vue littéraire, selon lui, que les expériences menées par ses collègues de métropole. Le narrateur sent qu'il s'est transformé « en Africain », et qu'il lui faut « jouir [de ces nuits], vivre toute la vie africaine, pour [s]'en emparer plus tard<sup>37</sup> ».

Cette prise de conscience se fait progressivement, et suit point par point l'itinéraire de Lucius, qui en raison de sa curiosité pour la magie, se voit transformer en âne et accède ainsi à divers milieux sociaux, et accède cette fois à des prodiges de scélératesse ou de débauche<sup>38</sup>.

#### *Retrouver le merveilleux latin sous le vernis oriental*

Le narrateur des *Nuits d'Alger* découvre en effet le monde nocturne de la ville : errant dans les rues de la Casbah, il surprend alors des scènes étonnantes, comparées explicitement à la fadeur des intrigues romanesques à la mode en France<sup>39</sup>. Il montre de la sorte que, du point de vue de l'inspiration littéraire, la colonie algérienne peut fournir de la matière romanesque en abondance. Ce dispositif d'enchâssement de récits n'est pas sans rappeler celui des *Métamorphoses*, d'autant que les personnages rencontrés sont de plus en plus sulfureux, comme cette poétesse parisienne qui se déguise en Bédouin et sème le trouble à Alger.

Par ce dispositif, Louis Bertrand veut démontrer au moyen de la fiction littéraire l'un de ses grands principes idéologiques, qu'il ne cesse de répéter

37. *Ibid.*, p. 21.

38. La description d'Alger retrouve la référence à la lettre de Flaubert mentionnée plus haut, et permet à l'auteur d'imaginer un exotisme paradoxalement régénéré : « cette saleté magnifique, ces odeurs véhémentes qui montaient des caniveaux, ces troupeaux de chats qui se battaient dans les vidanges de poissons, – le tout flottant dans des effluves de poivre et d'encens : cela suffit pour me griser de couleur locale et me disposer aux plus exotiques émotions [...] » (*Nuits d'Alger*, ouvr. cité, p. 27).

39. Il est notamment fait mention des amours passionnées d'Espagnols installés à Alger qui rappellent le roman de Bertrand intitulé *La Cina* (1901). Louis Bertrand raconte bien plus l'histoire de son œuvre littéraire que celle de sa vie.



d'une œuvre à une autre : tout ce que les Arabes et les Berbères auraient apporté en Algérie, n'est qu'un emprunt à la civilisation latine. Ce principe se vérifie d'abord au niveau du mode de vie et des coutumes :

ce que nous considérons dans les mœurs et les usages de l'Afrique, comme arabe, oriental ou islamique – tout cela, c'est la plupart du temps, du latin que nous ne connaissons plus – du latin que nous avons dépassé<sup>40</sup>.

D'un point de vue littéraire, les intrigues traditionnellement associées à l'Orient sont donc à revisiter, ce qui semble être au cœur du projet romanesque de Bertrand. Explorant littérairement les nuits d'Alger, que les Français associent volontiers à l'exotisme oriental des *Mille et Une Nuits*, Louis Bertrand montre en acte qu'il retrouve en fait une inspiration littéraire latine. En somme, les *Mille et Une Nuits* sont un emprunt à la fiction latine : « Toute cette prétendue couleur locale islamo-orientale, – tout cela continue à attester la latinisation profonde de l'Afrique<sup>41</sup> ».

### *L'initiation à l'Algérie éternelle : la transfiguration du sujet colonial*

Ce coup de force littéraire porte plus loin. Exténué par ces aventures, le narrateur affiche finalement la même lassitude que Lucius et le même désir de revenir à lui-même et d'échapper aux turpitudes de la ville orientale. C'est ainsi, dans le modèle d'Apulée, que Louis Bertrand trouve l'idée d'une conversion des valeurs, d'une rédemption spirituelle, qui est absente de la tradition arabe des *Mille et Une Nuits*. Cependant, cette étape n'est franchie que progressivement, ménageant ses effets sur le lecteur.

En effet, ce changement d'esprit du narrateur est explicitement attribué à la fréquentation d'œuvres littéraires, mais qui ne sont pas celles d'Apulée. C'est Huysmans et Musset qui lui donnent envie de visiter la Trappe de Staouëli, par curiosité pour ce lieu de spiritualité qui commémore une victoire coloniale française, mais aussi parce que le narrateur éprouvait « comme l'auteur de ces livres, le besoin de [s]e nettoyer l'âme, de [s]e soustraire un peu à cette emprise sensuelle que l'Afrique faisait peser si lourdement sur [lui]<sup>42</sup> ».

Pourtant le modèle des *Métamorphoses* reparaît rapidement. Comme Lucius renonçait à sa curiosité et se faisait offrir par un prêtre d'Isis les roses qui lui permettraient de revenir à sa condition humaine, le narrateur des *Nuits d'Alger*,

40. *Carthage* (1930) cité dans A. Memmi (dir.), *Anthologie des écrivains maghrébins de langue française*, Présence africaine, 1964, p. 56. Il exprime déjà cette idée dans ses *Jardins de la mort* en 1904. Voir *Africa* : « comme nous en avons perdu le souvenir, nous croyons que cela est turc, oriental » (ouvr. cité, p. VII-IX).

41. *Les Villes d'or*, ouvr. cité, p. 393.

42. *Nuits d'Alger*, ouvr. cité, p. 81.

abandonnant ses conceptions romantiques, admire la beauté simple des roses présentes le long de la route de la Trappe. Elles représentent pour lui la preuve de la mission civilisatrice de la France en Algérie et de sa conformité avec l'idéal catholique :

D'un bout à l'autre, pendant des lieues, elle était bordée de buissons de roses, de ces roses sauvages qui ont l'air de flocons de neige posés sur les branches : des roses en grappes, en touffes épanouies, d'une profusion, d'une richesse vraiment miraculeuses. On aurait dit une procession virginal, des voiles et des robes de gaze, des cierges en marche, vers on ne savait quel prodigieux reposoir. La veille, je les avais à peine remarquées. Maintenant, elles me frappaient comme une fragile merveille, réalisée pour moi seul. Je n'étais plus dans le même état. Les parfums, l'air subtil me pénétraient. C'était tout l'enchantement et toute la grâce d'un matin de printemps, – un printemps africain déjà chaud et même brûlant. Je marchais plus allègre. Je me sentais comme allégé de ma peine. Elle n'avait pas complètement disparu. Mais, de nouveau, j'avais repris cœur et je me rouvrais à l'espérance<sup>43</sup>.

Le spectacle spirituel de la nature africaine donne un nouveau courage au personnage en lui offrant une preuve sensible de la justesse de la mission française. Cette longue description fait largement écho à l'allégresse dans laquelle Lucius décrit la vision d'Isis et les roses qu'elle lui offre, ce qui entraîne sa conversion à la religion isiaque dans les *Métamorphoses*<sup>44</sup>. Le narrateur suggère ainsi la conversion de son projet littéraire. Il ne s'agira plus, pour lui, de régénérer le roman français par un naturalisme brutal, mais de chanter la restauration de l'identité latine de l'Algérie par la France :

Mais, peu à peu, je constatai tout ce qui m'était venu de là : tout un côté sérieux, tout un aspect de l'Afrique, que j'avais négligé jusqu'alors, celle des colons, des soldats, – et aussi des apôtres. [...] Cette route de la Trappe, par ce beau matin de printemps, ç'avait été, pour moi, la voie du retour.

L'adhésion au projet civilisateur de la France est l'occasion d'une réconciliation avec la métropole, par laquelle le sujet tourmenté peut retrouver une forme d'unité. Par ce dispositif, Louis Bertrand donne à l'idée « mythique » de la latinité algérienne l'ampleur d'une révélation mystique. Revenir aux sources littéraires latines et à l'itinéraire mythique de Lucius lui permet de retrouver une écriture africaine, la mieux à même de manifester l'identité de l'Algérie et la légitimité de la présence française.

43. *Ibid.*, p. 90-91 pour cette citation et la suivante.

44. Comme chez Apulée, c'est un religieux de ce couvent qui met le narrateur sur la voie de cette révélation. Le texte essaie de ménager l'intérêt du lecteur en ne révélant qu'*in extremis* l'identité de ce religieux qui n'est autre que Charles de Foucauld.

## Apulée, Lucius et l'écrivain maghrébin de langue française

### *Apulée, Algérien ancestral?*

Cet enthousiasme ne saurait pourtant masquer l'ambivalence de cette révélation finale. L'exaltation de la mission française ne semble en effet possible que dans le retrait contemplatif, et par l'exclusion des paroles de l'indigène. On pourrait y voir une preuve de l'échec du projet de Louis Bertrand, que relève Majid el-Houssi : luttant désespérément contre l'étrangeté réelle de l'Algérie pour l'assimiler littérairement à l'Europe chrétienne, Louis Bertrand ne parviendrait pas à produire du Même<sup>45</sup>. Cette remise en cause du projet littéraire de Bertrand éclaire également la posture singulière de Majid el-Houssi, à la fois universitaire et écrivain, pour qui l'héritage d'Apulée prend une tout autre tournure.

Après l'indépendance, Apulée et ses *Métamorphoses* ont en effet été intégrés au panthéon de l'Algérie éternelle. Cette captation du passé antique répond à une même revendication émise par le milieu des écrivains algérianistes dont Bertrand fut une figure fondatrice<sup>46</sup>. Bien que peu lu dans l'Algérie indépendante, et indisponible longtemps en arabe<sup>47</sup>, Apulée, à qui l'on attribue volontiers une origine berbère, devient un ancêtre utile dans la construction de l'unité nationale, ce que reflète un certain nombre de travaux savants et d'œuvres littéraires fortement idéologiques.

Apulée et son œuvre figurent ainsi dans la liste des grands moments de l'histoire algérienne cités dans l'*Iliade algérienne* de Moufid Zakaria en 1972. Ce long poème, qui se revendique du Cantique des cantiques (*nashîd al-anâshîd*) tout autant que de l'épopée (*malhama*), se présente comme une longue évocation de l'Algérie, dans son histoire et sa géographie, avec des

45. « Méditerranéennes : la filiation intraitable », dans E. Ruhe (dir.), *Europas islamische Nachbarn : Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1993, p. 111-124. Majid el-Houssi, que nous mentionnons de nouveau un peu plus bas, fut enseignant à l'université Ca'Foscari de Venise ; il est également l'auteur d'une analyse détaillée de *Salammbô* (*Salammbô, le désir de perfection*, Rome, Bulzoni, 1999). Sa démarche universitaire cherche clairement à définir sur de nouvelles bases scientifiques la place de l'Afrique du Nord dans la littérature.

46. J. Déjeux cite le manifeste d'un cercle algérianiste en France publié en 1974 : « Descendants spirituels des Apulée, Fronton, Saint Augustin, Ibn Khaldoun, Louis Bertrand, Robert Randau, Albert Camus, Jean Pommier et d'autres, nous croyons à l'âme éternelle algérienne, dont nous revendiquons l'héritage » (« De l'éternel méditerranéen à l'éternel Jugurtha. Mythes et contre-mythes », art. cité, p. 102).

47. Une traduction en arabe des *Métamorphoses* aurait été réalisée par Abou Laïd Doudou, sans que nous ayons pu la consulter. Les autres ouvrages d'Apulée ont donné lieu à des traductions partielles ou édulcorées. Le contenu parfois scabreux de l'*Âne d'or* explique sans doute pourquoi sa lecture semble difficile en Algérie.

tonalités martiales et religieuses qui en font une œuvre de propagande, dans une période où l'État mène une politique volontariste d'arabisation de l'enseignement et de l'administration<sup>48</sup>. Le poème a été composé et récité en arabe lors d'une réunion politique portant sur l'importance de l'islam algérien, dix ans après l'indépendance, mais il a été traduit la même année en français : c'est bien de l'identité du pays qu'il se veut une illustration, par l'évocation de toute une mythologie nationale.

Apulée figure dans cette liste, à titre de savant aux talents multiples :

C'est alors qu'apparut le célèbre Apulée, médecin dont la science reconnut le génie. Il composa des fables (« il excella dans les histoires animalières » *abda'a fi qisas al-hayawân*), vrais chefs-d'œuvre d'esprit, dont l'empreinte fut grande sur le conte (*qisas*) Omeyyade. Puis Apulée devint le grand juge dans Rome. Et c'est à lui que fut soumise chaque affaire<sup>49</sup>.

Apulée montre donc que l'Algérie s'est distinguée dans l'Histoire, aussi bien dans le domaine des sciences médicales que dans la rhétorique, le droit et la littérature. Les *Métamorphoses* sont mentionnées d'une façon qui laisse entendre que l'auteur n'en a pas eu la connaissance directe<sup>50</sup>. Bien que l'histoire de Lucius changé en âne n'y ressemble guère, elle est cependant placée à l'origine des fables omeyyades (sans doute le *Kalîla wa-Dimna* d'Ibn al-Muqaffa') qui

48. Le contexte de ce poème est expliqué dans une préface de M. Qâsim, alors ministre de l'Enseignement originel et des Affaires religieuses : « nous avons axé le programme de ce séminaire sur la nécessité de *récrire* nous-mêmes notre histoire, afin de la débarrasser de toutes les impuretés et falsifications conscientes et préméditées [...] Nous avons donc demandé à Moufdi Zakaria de nous composer un nouvel hymne qui réunisse tous ces chants [ceux qu'il a écrits jusque-là] et embrasse l'ensemble de l'Histoire de l'Algérie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, en soulignant le thème de notre résistance aux différentes invasions étrangères et l'essor des civilisations brillantes qu'a connues notre pays dans les périodes successives ; en évoquant notre présent et notre avenir dans la lutte que nous menons pour recouvrer l'intégralité de nos richesses ; et en mentionnant les composantes de notre personnalité, son immunité et l'édification d'une gloire nouvelle pour notre nation » (*L'Iliade algérienne*, ouvr. cité, p. 2). L'année 1971 avait été déclarée « année de l'arabisation ». Outre un bon nombre d'invocations religieuses, le poème est scandé par un refrain qui montre son but politique : « Nous avons occupé la scène de l'Histoire / En déclamant des vers ainsi qu'une prière / dont les invocations jaillissent de ton âme, / EL-DJAZAÏR ».

49. *Ibid.*, p. 10 pour le texte français, p. 18 pour le texte arabe.

50. La note explicative est assez différente entre l'arabe et la traduction française. Cette dernière explique qu'Apulée est « auteur des *Florides* (où l'on trouve les histoires les plus variées) et des *Métamorphoses*, histoire d'un homme transformé en âne qui reprend ensuite sa forme première. Or ces œuvres sont décrites ainsi dans le texte arabe : « il a composé le livre des *Métamorphoses* ou de la transformation, qui est une histoire curieuse, le livre des *Florides* et le livre des tribulations de l'âne, dont les Omeyyades ont adapté certaines histoires racontées par des animaux » (« *allafa kitâb al-tahawwulât aw al-maskh, wa-huwa qissa tarîfa wa-kitâb al-zahriyyât wa-kitâb taqallubât al-himâr wa naqala 'an-hu al-Umawîyyûn bâ'd. qisasihî 'alâ alsinat al-hayawânât* ») (*ibid.*, p. 36 pour la traduction et p. 18 pour le texte arabe). A-t-on confondu ici les *Métamorphoses* (d'Ovide) et celles d'Apulée ?

occupent une place majeure dans l'histoire de la littérature arabe classique. Apulée sert donc à distinguer l'Algérie, non seulement par rapport à l'Europe, mais aussi à l'intérieur de l'histoire du monde arabe.

Apulée et son ouvrage servent aussi fréquemment de référence dans la réflexion sur la littérature algérienne. Pour préserver la diversité linguistique de cette littérature, on valorise cette figure d'intellectuel polyglotte. En 2004, un prix Apulée du premier roman a ainsi été créé par la Bibliothèque nationale du Hamma en Algérie, pour récompenser un ouvrage écrit dans l'une des trois langues de la littérature algérienne (français, arabe ou tamazight) : ce prix s'inspirerait de l'allusion faite par Assia Djébar à cet auteur dans *Ces voix qui m'assiègent*<sup>51</sup>.

Mais cette réflexion semble essentiellement émaner d'auteurs qui ne composent pas uniquement en langue arabe ; elle se retrouve d'ailleurs dans la littérature maghrébine d'expression française ou berbérophone dans son ensemble.

L'auteur antique serait, dans cette perspective, l'un des premiers écrivains à avoir fait entrer dans une langue littéraire coloniale, le latin, les effets de style de la langue locale africaine dont il serait issu. Dans un ouvrage sur le patrimoine littéraire algérien, Majid el-Houssi, que nous venons d'évoquer, d'origine tunisienne et résidant en Italie, propose un portrait d'Apulée en écrivain universel, capable de fournir un modèle pour les écrivains algériens contemporains dans leur rapport à la langue française :

Tel est le savoir d'Apulée à qui il revient d'avoir introduit dans la langue de l'Autre et en dehors de ses codes littéraires propres toutes les questions les plus essentielles à leurs définitions<sup>52</sup>.

Dans ce genre de représentations, on assimile volontiers Apulée au héros de ses *Métamorphoses*, ce Lucius au nom latin mais à l'origine grecque, qui se métamorphose par la grâce de la magie puis de l'inspiration religieuse, interprétée comme une métaphore de l'inspiration littéraire.

### *Déconstruire le regard de Lucius*

Ces revendications, elles aussi largement idéologiques, de l'héritage d'Apulée, sont mises en question dans un roman de Kebir Ammi intitulé *Apulée, mon*

51. Pour des références sur ce prix et sur les mentions d'Apulée dans la littérature algérienne d'expression française, voir V. Gély, « Latinité, hybridité culturelle et migritude : l'Afrique du Nord et Apulée (Ahmed Hamdi, Assia Djébar et Kebir M. Ammi) » dont nous avons pris connaissance après la préparation de cette étude et qui adopte une autre perspective. Nous y renvoyons pour des compléments sur la suite de cette partie de notre analyse ([http://www.revue-silene.com/index.php?sp=comm&comm\\_id=86](http://www.revue-silene.com/index.php?sp=comm&comm_id=86)).

52. « Apulée, ou la création aventureuse », dans A. Bererhi et B. Chikhi (dir.), *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*, Blida, Éditions du Tell, 2002, p. 27-36.

*éditrice et moi*. Comme Majid el-Houssi, il s'agit d'un écrivain voyageur : né au Maroc, il est de père algérien et vit la plupart du temps aux États-Unis. Il réfléchit, lui, aux conditions d'existence de la littérature maghrébine francophone à partir de l'exemple algérien. Dans ses publications antérieures, il valorisait, comme Louis Bertrand mais dans une perspective opposée, certaines figures historiques du territoire nord-africain correspondant à l'actuelle Algérie. Après avoir publié en France *Thagaste, Saint-Augustin en Algérie* (1999) et *Sur les pas de saint Augustin* (2001), romans biographiques à la forme éclatée, il compose ce roman sur Apulée, mais en faisant de cette patrimonialisation de l'auteur le sujet même de l'ouvrage.

En effet, le roman se présente comme une suite de commentaires à la première personne, qui suivent comme un journal l'itinéraire d'un écrivain à qui son éditrice suggère d'écrire une biographie d'Apulée. Le roman présente Apulée comme un double de l'écrivain, aux identités nationales multiples, comme l'a bien montré Véronique Gély, qui propose d'y voir un exemple de l'écriture contemporaine de la « migritude<sup>53</sup> ». L'impossibilité d'une biographie simple manifeste l'impossibilité d'en faire un Algérien par anticipation, de le récupérer dans un projet nationaliste. Il est tout au plus un écrivain originaire d'Afrique du Nord, à l'image de l'auteur du roman.

De façon intéressante pour notre propos, le roman semble reprendre le modèle proposé par Louis Bertrand dans sa description de l'Algérie latine, pour mieux le renverser. Comme le Je du *Jardin de la mort*, le narrateur du roman décrit son voyage sur les lieux mêmes qu'a fréquentés Apulée. Comme lui, il contemple la désolation de l'Algérie moderne et constate que le temps s'y est arrêté :

Le temps ne passe plus à Madaure. C'est cela qui vous frappe d'abord. Son absence vous saute à la figure. À l'entrée de la ville. Sur le seuil des pierres. Des ruines. Au mieux, il recule. Lorsqu'il en a assez de se poser sans rien faire sur des pierres, aujourd'hui anonymes. Il s'en va, il court dans la région, dans les villages voisins où la vie, sans âme, d'une infinie tristesse, se donne toutes les peines pour ressembler à quelque chose. Il revient ensuite pour se poser de nouveau sur les pierres. Nous marchons dans ce qui était autrefois des rues. Notre pas est léger. Il se fait léger de lui-même. Nous sommes accueillis par des ombres. Des ombres auxquelles le soleil s'efforce de donner un peu d'épaisseur<sup>54</sup>.

Il parvient cependant à substituer à ce tableau désolé un décor fantasmatique, qui laisse espérer mille et une merveilles. Là où Bertrand parvenait à ce

53. « Latinité, hybridité culturelle et migritude : l'Afrique du Nord et Apulée (Ahmed Hamdi, Assia Djebar et Kebir M. Ammi) », art. cité. Elle reprend ce concept à J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les Écritures du Sud », 2006.

54. K. M. Ammi, *Apulée, mon éditrice et moi*, L'Aube, 2006, p. 71-72.

résultat en retrouvant le regard que Lucius portait sur l'espace urbain dans les *Métamorphoses*, Ammi met en place une autre construction. Il rencontre en effet à Madaure un « homme des pierres », vieil homme nommé Omar, qui a étudié toute sa vie l'histoire de la ville et d'Apulée en particulier. Bien qu'il n'ait jamais pu publier ses recherches, Omar accepte sans rancune de guider l'écrivain, et ses paroles sont une façon indirecte d'esquisser la biographie désirée. C'est par le regard de l'Algérien ancestral, cultivé même si négligé, que l'auteur peut retrouver la sensibilité d'Apulée : « Omar parle, et je marche dans un dédale qui révèle ses moindres secrets, déjoue tous ses pièges. Le labyrinthe s'éclaire d'un extraordinaire jour, une splendide lumière<sup>55</sup> ».

Là où Bertrand associait le regard d'un auteur antique (Apulée) à celui d'un métropolitain (Flaubert), Ammi semble valoriser la sensibilité d'un personnage algérien contemporain pour évoquer son sujet. Il ne s'agit pas pour autant de désigner ainsi un « génie algérien éternel » à l'instar de Bertrand : la rencontre d'Omar n'apporte pas de réponse satisfaisante et l'auteur poursuit sa quête. Mais auparavant, cette rencontre est l'occasion de constater l'oubli de l'Histoire et la censure intellectuelle exercée en Algérie sur les ouvrages comme ceux d'Apulée, que « l'Algérie des barbus et de leur fan-club ignore superbement<sup>56</sup> ». Ammi montre également les limites de l'idée mythique selon laquelle Apulée serait un modèle pour les écrivains de l'Algérie plurilingue. Parmi les formules d'écriture biographique qu'il tente dans ce roman, il prétend recevoir une lettre d'Apulée, qui s'adresse à lui à la première personne. Ce dispositif esquisse une autobiographie fictive, d'outre-tombe et parvient à proposer le jugement d'Apulée sur le présent et sur la littérature contemporaine. La lettre semble confirmer l'exemplarité d'Apulée en tant qu'auteur-modèle : « L'écriture est claire et la langue, un mélange de plusieurs langues, est à la fois familière, précieuse, triviale...<sup>57</sup> ». Apulée y déplore le fait de ne pas avoir été traduit en arabe :

*Je rêve, sans cesse, du jour où la langue du Coran étudiera mes œuvres. Je ne lis pas cette langue. Mais elle est tout de même celle de mes héritiers, de mes descendants, de mes enfants, et il me plairait de voir, sinon de comprendre, mes œuvres rédigées dans cette langue<sup>58</sup>.*

55. *Ibid.*, p. 81.

56. Entre les adieux à Omar, où le narrateur note dans son journal à propos d'Apulée : « Pourquoi diable aucun Algérien n'a peint notre compatriote ni écrit sur lui ? », et son départ pour « la voisine et chaleureuse Tunisie », les pages qui décrivent l'obscurantisme algérien ne sont pas numérotées et font l'objet de chapitres très brefs, manifestant un trouble au cœur de l'ouvrage. L'absence de pagination se retrouve cependant au début de chaque chapitre, aussi cette présentation n'est-elle peut-être pas voulue par l'auteur.

57. *Ibid.*, p. 98.

58. *Ibid.*, p. 102 pour cette citation et la suivante (en italique dans l'original).



Pourtant cette solution littéraire de la lettre reçue de l'au-delà est rapidement contestée, et le narrateur révèle finalement que c'est lui-même qui a, à plusieurs reprises, essayé d'imaginer une telle lettre : « *Je jette chaque fois cette lettre. Mes compatriotes n'accepteraient pas qu'on parle d'eux de cette façon.* »

L'ensemble du roman passe ainsi en revue toute une tradition littéraire sur les façons de représenter l'identité de l'Algérie, à l'occasion de cette recherche biographique, pour mieux les critiquer. Ce dispositif romanesque, proche des grandes sommes postmodernes, porte le débat sur plusieurs fronts. D'une part, le discours colonial autant que celui du traditionnalisme religieux sont disqualifiés dans les « grands récits » idéologiques qu'ils tentent de promouvoir. Des Algériens comme Omar résistent à la censure religieuse qui prétend faire table rase du passé, mais il n'est pas question pour autant de recomposer une signification identitaire autre, fondée sur une latinité unifiée. C'est d'autant plus crucial qu'un autre grand récit s'est entre-temps imposé, celui des « forces du Mal » de l'après-II septembre<sup>59</sup>.

D'autre part, cette critique se fait par le biais d'une écriture volontiers métafictionnelle : le narrateur met en scène l'objet de sa quête et multiplie les effets de métalepse et de parodie. Le roman traverse ainsi différents genres et registres littéraires, problématisant les hiérarchies esthétiques à l'œuvre dans l'histoire des représentations de l'Algérie. Pour autant, cette entreprise n'est pas euphorique, et montre les obstacles posés à l'autonomie de la littérature dans l'Algérie contemporaine.

De fait, le roman ne peut ni prétendre asséner une vérité sur l'Algérie à travers la figure ancestrale qu'est censé être Apulée, ni se replier sur un moi qui se transcenderait par l'Art. Reste ainsi une posture de combat, permettant de reconstituer à distance (dans le temps grâce aux lectures et dans l'espace de l'exil intellectuel<sup>60</sup>) des fragments de vérité : « Je parlerai avec les fantômes, avec les morts, avec les souvenirs, avec mes lectures, avec mes amis... Je me battrai pour donner un visage à Apulée<sup>61</sup>. »

Par les hasards de sa naissance et plus encore par le génie de sa composition littéraire, Apulée a ainsi pu fournir à des projets littéraires différents des éléments de composition qui ont également influencé la réception critique des *Métamorphoses*. Le statut du mythologique, employé à divers degrés dans la

59. V. Gély relève à juste titre un passage où Apulée s'exprime dans le roman pour refuser l'identité algérienne : « Algérien signifierait qu'on me soupçonne, à chaque frontière, d'être un terroriste et de transporter des bombes sur moi pour faire sauter l'Amérique, la France » (*ibid.*, p. 44).

60. La fin du roman indique l'espace-temps symbolique de la composition : « *Paris - San Francisco - Fès, décembre 2001 - septembre 2005* ».

61. *Ibid.*, p. 96.



construction des aventures de Lucius et des récits qu'il rapporte à son lecteur, a cependant reçu moins d'attention que le statut du personnage principal lui-même et de sa conversion. Louis Bertrand s'inscrirait plutôt dans une tendance d'interprétation littérale de l'œuvre antique, qui verrait dans ce récit à la première personne une structure de témoignage, où le Je figurerait, de manière complexe, une véritable initiation du personnage qu'il a été avant de revenir à lui-même, à un autre lui-même transfiguré. Kebir Ammi, quant à lui, serait plutôt prêt à considérer les *Métamorphoses* comme un roman comique, remettant en cause toutes les certitudes, conformément à une lecture prônée, par exemple, par les partisans d'une lecture narratologique, qui applique des critères formels propres aux expérimentations romanesques<sup>62</sup>. Nous pouvons y voir les traces d'une réflexion intense sur les rapports entre témoignage prosélyte et piège herméneutique, entre littérature et idéologie. Reste que le parcours de Lucius permet de réfléchir à tous les modèles narratifs permettant de figurer l'identité, notion insaisissable et sans doute mythique, plus que toute autre.

62. Voir notamment la lecture de J. J. Winkler, *Auctor and Actor, a Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press, 1985.